

Trompetas ticuna de la Fiesta de la Moça Nova¹

Edson Tosta Matarezio Filho

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumen: Este artículo presenta una reflexión sobre las trompetas rituales de los indígenas ticuna de la Amazonía, Brasil. En primer lugar, muestro cómo se construyen y cómo se utilizan estos instrumentos durante los rituales de iniciación femenina, las Fiestas de la *Moça Nova*. A continuación, paso a considerar la inserción de estas trompetas en el complejo de las ‘flautas sagradas’ sur-amerindio, los cambios relativos al tabú de estos instrumentos, la antigua asociación de estos últimos con el uso del rapé *cawü* y el pensamiento ticuna sobre el ‘soplo’. Para concluir, hago una breve consideración sobre el mito fundador del origen de la interdicción sobre las trompetas y del origen de la reclusión de las muchachas en sus primeros ciclos menstruales.

Palabras clave: ritual, trompetas, mitología, flautas sagradas, ticuna, Brasil.

Abstract: This article is about ritual trumpets used by the Tikuna living in the Brazilian Amazon. First, I describe the production procedures of these instruments and how they are used during the girls’ initiation rituals, the *Festas da Moça Nova* (‘the young girl’s parties’). Thereafter, I consider how these trumpets may be included in the so-called lowland indigenous ‘sacred flute complex’, and moreover, the changes pertinent to the taboos regarding these instruments, the prior association of such instruments with the use of the *cawü* snuff powder, and Tikuna thought on the topic of ‘blowing’. The paper concludes with a brief comment on the founding myth concerning the origin of the prohibition against children and women seeing the trumpets and the origin of the girls’ reclusions on the occasion of their menarche.

Keywords: ritual, trumpets, mythology, sacred flutes, Tikuna, Brazil.

Nimuendajú (1952: 138) hace referencia a la inclinación a construir y aprender a tocar instrumentos musicales entre los ticuna. Este autor menciona la introducción del violín en las aldeas ticuna. Insatisfecho con aprender tan sólo a tocar el instrumento, a principios de la década de 1930, un joven indígena llamado Aureliano, de Cuyarui en el río Jacurapá, empezó también a fabricarlos. Y los hizo tan bien que, en poco tiempo, muchos ‘civilizados’ lo buscaban para hacerle encomiendas. Como resultado, no tardó mucho para que las autoridades de São Paulo de Olivença lo mandaran a la cárcel por evadir los impuestos que debería haber pagado por las guitarras y violines que fabricaba.

1 Revisor del texto: Miguel Aparicio Suarez. Traducción: Raul Dias.



Según Lévi-Strauss, la organología ticuna es una de las más ricas de la América tropical (2004: 347). De hecho, estos indígenas presentan, además de las enormes trompetas de que trataré de manera más detenida, un bastón de ritmo (*aru*), un membranófono (*tutu*), idiófonos (*ngobu e tori*), una flauta pan (*tchecü*), una flauta de émbolo (*ng'cütü*) y una trompeta menor, de bambú (*coĩri*). Todos estos instrumentos son ejecutados durante la Fiesta de la *Moça Nova* (*Worecütchiga*),² el ritual de iniciación femenina. Entre los ticuna, la muchacha que menstrúa por primera vez queda recluida hasta que es preparada su fiesta. La chica estará 'guardada' (*aure*) en una habitación (*turi* = 'corral de la muchacha joven') hecha de tallos de moriche, anexa a la casa de fiestas. Detrás de este sitio de reclusión, en el 'corral' del *to'cü* (*to'cüpüün*), quedarán los instrumentos sagrados: las trompetas (*to'cü e iburi*) y las flautas de émbolo (*ng'cütü*). En el ámbito de este artículo, sin embargo, voy a tratar específicamente estas dos trompetas, que son designadas bajo el nombre de *aricanos*,³ el *iburi* y el *to'cü*.

Durante mucho tiempo estas trompetas fueron consideradas tabú para las mujeres y los no iniciados, lo que coloca el problema de la especificidad de su inserción en el conocido complejo de las 'flautas sagradas', un hecho etnográfico bastante corriente en la literatura, especialmente de Sudamérica y Nueva Guinea. Podemos observar, por lo tanto, que las llamadas 'flautas sagradas' pueden no ser exactamente flautas. En el caso ticuna, se trata, en rigor, de trompetas, o sea, de un tipo de aerófono en que una "corriente de aire entra en vibración a través de los labios del tocador" (Hornbostel & Sachs 1961). Pero también se canta dentro de ellos, es decir, las trompetas son utilizadas para amplificar la voz del tocador, son 'megáfonos' (Nimuendajú 1952: 42).⁴ Durante mi trabajo de campo, hasta el momento, he podido participar de dos Fiestas de la *Moça Nova* y acompañar la fabricación de diversos instrumentos ticuna. Por esa razón comienzo el abordaje de esas trompetas describiendo su proceso de construcción.

2 *Worecütü*: 'muchacha joven', la chica que menstrúa por primera vez. *Tchiga* es un término de la lengua ticuna utilizado para referirse a diversas ideas relacionadas a la 'palabra'. Según la lingüista Montes Rodríguez, en un sentido amplio, *tchiga* corresponde a la 'palabra' de una "entidad mítica o humana, el significado de las cosas, la historia de algo o alguien, las historias míticas" (2005: 58). Esta misma autora da los siguientes ejemplos, *Yoitchiga* sería "la historia, el cuento, el mito y la palabra del héroe mítico Yoi". *Cutchiga* puede ser traducido como 'tu historia', se trata de un término que aparece con frecuencia en los "cantos rituales de iniciación femenina posiblemente para referirse a todo el proceso vivido por la joven iniciada" (2005: 58).

3 Nimuendajú (1952: 42), que realizó una extensa investigación de campo entre los ticuna –en 1929, 1941 y 1942– afirma que *uaricana* es un término prestado de la 'lengua general'.

4 Menezes Bastos destaca esta variabilidad de las llamadas 'flautas sagradas' en la América del Sur indígena. "No tratamos solamente de flautas, pues las 'flautas sagradas', dependiendo de cada caso etnográfico, pueden comprender aerófonos de varios tipos o aún, como en el caso del Xingu (kamayurá) aquí abordado, además de varias especies de aerófonos ('flautas', 'trompetas', 'clarinetes', 'zunidores'), varias categorías de idiófonos (maracas globulares, en hilera, etc.)" (2006: 558, traducido por Raúl Dias).

Construyendo el *iburi*

Trompetas como el *iburi*, hechas de corteza de árbol enrollada, se encuentran en diversos pueblos de Sudamérica. Entre ellos, por ejemplo, podemos mencionar los wakuénai, curripaco, baniwa, del Alto Río Negro (Hill & Chaumeil 2011: 12); los apurinã; y los yagua, vecinos de los ticuna (Chaumeil 2011: 49). A continuación presento las imágenes mostrando las etapas de la fabricación del *iburi*, la trompeta hecha de la corteza del árbol *duru* (bot. *Crotonpalanostigma*; Glenboski 1977: 122).



Figuras 1 y 2. Primero, se saca la corteza del árbol con cuidado, luego se la divide al medio y se la enrolla para el transporte (todas fotos por Edson Tosta Matarezio Filho).



Figuras 3 y 4. En un segundo momento, se enrolla una mitad de la corteza. Al terminarse de enrollar la primera parte de la corteza, se junta a la otra mitad para estirar el tamaño del instrumento.



Figuras 5 y 6. Para sostener la trompeta, se ata la corteza enrollada a una vara. Durante los rituales se apoyan las trompetas en horquillas fijadas en el suelo.

El *iburi* que construimos quedó mayor de lo normal, con un registro más grave. Por ello transcribí sus notas en clave de fa. Estos instrumentos, en general, se hacen un poco menores, produciendo un sonido más agudo, con una extensión que se registra en clave de sol, como en el ejemplo de la extensión del *iburi* tocado en el CD *Magüta Arü Wiyægü* (Pereira, Pacheco & Pacheco de Oliveira 2009).

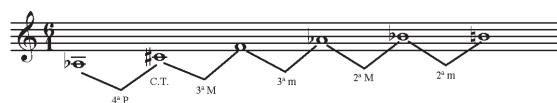


Figura 7. Extensión de las notas del *iburi* tocado en el CD *Magüta Arü Wiyægü* - Cantos Tikuna (Pereira, Pacheco & Pacheco de Oliveira 2009), pieza 11. C.T. indica el tono central (do sostenido) de las melodías tocadas en el instrumento.

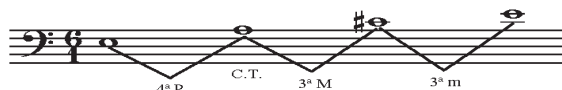


Figura 8. Extensión de las notas del *iburi* construido durante mi trabajo de campo. C.T. indica el tono central (nota re) de las melodías de este instrumento.

Durante las Fiestas de la *Moça Nova*, son necesarios al menos tres tocadores, pues las trompetas las tocan generalmente en tríos, un *to'cü* y dos *iburi*. Nimuendajú (1952: 77) comenta que: “[...] there are always two or more of the latter”, refiriéndose al *iburi*. Mientras se prepara la Fiesta de la *Moça Nova* se toca el *iburi* todos los días, a las cinco de la tarde, hasta que llegue el día de la fiesta. Severino (Töetüciü) –mi informante más

anciano, de aproximadamente 65 años— cuenta que es “para que las personas estén animadas”. El profesor Ondino (Doctürécurügöecü) —mi principal informante, de 51 años— añade que es también “para que sepan que va a haber fiesta”.

Antiguamente, otra función de este instrumento era la de anunciar la invitación a la fiesta. Para invitar a una determinada comunidad no se puede enviar recado. El ‘dueño de la fiesta’ (*yuunatü* (m/f); *yuu* = fiesta, *natü* = dueño/padre) debe ir personalmente a hacer la invitación, más o menos una semana antes de los festejos. El dueño de la fiesta no puede ver el *tururi*⁵ —ni siquiera decir u oír esta palabra— antes de la fiesta. Si alguien mira al *tururi* corre riesgo de muerte. Por eso, se llevaba la trompeta *iburi* en el barco del dueño de la fiesta hasta las otras comunidades. Cuando se acercaban a la comunidad de la persona a ser invitada, empezaban a tocar la trompeta para que los invitados escondieran el *tururi*. Actualmente el dueño de la fiesta, padre de la niña, continúa impedido de ver el material de las máscaras, sin embargo, ya no se toca la trompeta en la canoa.

Cuando se compara el *to'cü* con el *iburi* se lo llama *to'cü* ‘verdadero’. Otros acompañantes de la trompeta ‘verdadera’ quedan dentro del ‘corral’ con ella. Antiguamente, estatuas antropomórficas en tamaño natural hechas en palisangre (*pu'cürē*, bot. *Brosimum paraense*) acompañaban el *to'cü*. Nimuendajú comenta que: “Into these entered the shades of demons, who sang through the *tō'kij*, with no one approaching it; there were no men players” (1952: 77). Según me informaron los ancianos, el chamán soplabla con tabaco y ponía un espíritu (*ā'ē*) en ella. Se guardaba la escultura en el agua, junto al *to'cü*, para protegerla y sólo los miembros del clan del Conoto del Para (*barü*, zool. *Psarocolius bifasciatus*) la podían esculpir.

Junto a la estatua de palisangre, en el tiempo de los antiguos, hacían un cañizo que también quedaba dentro del recinto de las trompetas. Es el mismo cañizo (*powopaeru*) que fue utilizado por Yoi —héroe cultural y uno de los gemelos de la mitología ticuna— para pescar al pueblo *magüta*, población de quien descienden los actuales ticuna. Este cañizo —que aparece en el mito de la primera muchacha joven, To'oena— también es utilizado como arma. Las personas que suben del río para la fiesta con los instrumentos utilizan el cañizo para golpear a las personas que están delante y quieren mirar las trompetas. Los ‘guardias’ de la fiesta eran los tocadores de las flautas de émbolo (*ng'e'cütü*) y subían delante del *to'cü* protegiendo este último instrumento de la vista de los curiosos.⁶ “Ellos permanecen rondando la casa con el *cawü* [rapé] para soplar en la nariz del que quiera huir o mirar los instrumentos”, cuenta Severino. Examinaremos más adelante la

5 *Tururi* son los diversos tipos de corteza de árbol utilizados en la confección de las máscaras de las fiestas.

6 Nimuendajú comenta esta función de los tocadores de flauta émbolo: “Each instrument is carried in a horizontal position on the shoulders of two persons, while behind them a third plays it once or twice during the procession. In front of the ceremonial instruments march two or three piston-flute (*ñē'kutj*) players (see p. 43), and a few beaters (*kvauidu'ĩ'*) armed with clubs, with which they run round the feast house and beat on the thatched covering, to frighten the women and children” (1952: 77).

importancia del rapé *cawü*. Todo el conjunto de instrumentos, las estatuas y el cañizo giran en torno de la importancia del *to'cü* 'verdadero', son sus acompañantes.

La construcción del *to'cü*

El *to'cü* es el instrumento musical más importante de los ticuna. Nimuendajú, etnógrafo de vasta experiencia entre diversos pueblos amerindios, afirma que un instrumento como este “[...] has never been met with except among the Tukuna, for whom it is of the greatest importance” (1952: 77). Esta trompeta se hace con el tronco de la pachiuva (bot. *Socratea exorrhiza* o *I. exorrhiza*),⁷ una palmera de raíces aéreas muy características (Figura 9). Antigüamente la madera de esta palmera se utilizaba para hacer el entarimado y la pared de las casas, además de la fabricación de la cerbatana.⁸ Para hacer un *to'cü*, la pachiuva tiene que estar bien madura (*yacü*), pues así tendrá la corteza más firme. Es importante que la raíz central esté bien alineada con el tronco, para que el instrumento no quede torcido y tenga una buena boquilla, pues el instrumento será soplado en la base de esta raíz.

El proceso para la retirada del meollo (*cuanün*) del tronco de la pachiuva es el que insume más tiempo. En general, se deja el tronco durante meses dentro del agua para que el meollo se pudra y salga con más facilidad (Figura 12). Sin embargo, si se necesita el instrumento para una fiesta que va a ocurrir pronto, es posible hacer el *to'cü* en menos tiempo. Actualmente, con las herramientas correctas y unas dos o tres personas ayudando, se puede fabricar una trompeta como éstas en una semana. Las personas se turnan para quitar el meollo, utilizando grandes cinceles de metal.⁹

Después de dejar la pachiuva dentro del agua durante el tiempo suficiente para ablandar el meollo y sacarlo, se lija el gran tallo por dentro con bejuco *ambé* (bot. *Philo-dendron sp.*), que está lleno de espinas. Tras este procedimiento, el tronco no puede estar fuera del agua, para que no se pudra, además, dejarlo en el canal garantiza que nadie vaya a mirarlo. Muchas veces algunos ticuna exageran, diciendo que un *to'cü* que queda guardado en el agua dura para siempre. Pregunté a Francisco (Üpetücürüngüitchiäcü), que construyó la trompeta conmigo, cuántos años dura un instrumento como éste, me dijo que unos ocho, diez años. Tras sacar la trompeta del agua, ésta al estar empapada queda más pesada, lo cual influye también en su sonido.

7 *Etamena*; *eta* = pachiuva, *mena* = tronco.

8 La cerbatana también se puede hacer de palisangre (bot. *Brosimum paraense*). El poste de la casa también se hace con esta última madera.

9 Acompañé el proceso de fabricación de un *to'cü* hasta este punto. Por motivos de salud tuve que abandonar el campo. Pretendo continuar las construcciones de instrumentos en futuras incursiones a campo.



Figura 9. Raíces aéreas de la pachiuva, palmera utilizada en la fabricación de la trompa *to'cü*.

Figura 10. Francisco desbastando las raíces de la pachiuva alrededor de la raíz central.



Figura 11. Tronco de la pachiuva ya desbastado siendo llevado para el canal.

Figura 12. Queda dentro del agua hasta que su meollo (*cuanün*) se ablande para ser retirado.



Figuras 13 y 14. Sacando el meollo (*cuanün*) del *to'cü*.

Francisco comenta que su abuelo una vez hizo un *to'cü* que quedó muy bonito y lo guardó en el agua:

Pero el instrumento se encantó, se marchó. Dice mi madre que cuando va al sitio donde estaba guardado, lo oye. Cuando buscaba no encontraba nada. Él ya tenía dueño, *ü'üne* [inmortales/encantados] que se lo había llevado. Ellos son muy inteligentes, más que nosotros, y eran ellos los que tocaban el *to'cü*. Pero nosotros no los veíamos, sólo escuchábamos la voz del *to'cü*.

Los *ü'üne* son seres que, a pesar de estar presentes en la rutina de los ticuna, tienen mucha importancia para la comprensión de la Fiesta de la *Moça Nova*. Tras la muerte de la persona, dicen los ticuna, “vira *ü'üne*” [se transforman en *ü'üne*]. Según mi informante, *ü'üne* puede ser interpretado como “aquel que no tiene más males en el cuerpo”. Uno de los sentidos de la Fiesta de la *Moça Nova* es la retirada de los ‘males del cuerpo’ (*yunatüüne* = males del cuerpo; *yunatü* = males o mortales, *üne* = cuerpo) de la niña que está siendo iniciada. Los mitos narran historias de casas de fiesta que, con todos cantando y emborrachados (*ngaiün*), suben al cielo de los encantados/inmortales (*ü'üne*). De cierto modo, creo que los especialistas en el ritual tienen la esperanza de alcanzar la inmortalidad a través de una fiesta bien realizada.

Según me dijeron, cuando tiran la trompeta o la dejan por ahí, van a buscarla y ya no está en el sitio donde la dejaron. Si esto pasa es porque los encantados/inmortales (*ü'üne*) se la han llevado. Esto suele ocurrir cuando las personas ya no quieren más el *to'cü*, renuncian a él. Entonces los *ü'üne* lo cogen y se lo llevan para hacer fiesta también. Consecuentemente, el *to'cü* se encanta y se convierte en persona (*du'ün*). La profesora Hilda (Mutchique'ena), de aproximadamente 50 años, me comentó que donde su padre dejaba su *to'cü* el instrumento tocaba solo. Las personas lo escuchaban tocando solo, en el patio de su hermana. Podemos observar, por lo tanto, que esta invisibilidad de los *ü'üne*, a la vez exacerba la sonoridad de estos seres.

Por eso, el contexto ideal para el uso de estos instrumentos es la Fiesta de la *Moça Nova*. En este momento, el chamán (*yüücü*) bautiza los instrumentos cuando está poniéndoles el espíritu (*ā'ē*), al principio de la fiesta. Durante la sesión de bautismo, le pregunta a las personas qué nombre quieren ponerle a la trompeta. Ambas trompetas (*iburi* y *to'cü*) deben ser bautizadas, recibir un nombre y un espíritu (*ā'ē*). De acuerdo con el nombre que recibe la trompeta, él debe ejecutar un determinado repertorio, y así se cantará su historia dentro del instrumento. Es decir, cuando se tocan las trompetas –sea soplando o cantando–, lo que se escucha es la ‘voz’ o ‘lengua’ (*ga*) de los instrumentos.¹⁰

Durante las Fiestas de la *Moça Nova*, los instrumentos que quedan en el ‘corral’ son considerados como mascotas (*üna/xerimbabo*) de la muchacha. Las trompetas sirven

10 El sople o la voz del tocador cuando pasa por la trompeta se convierte en la voz (*ga*) del instrumento mismo.

también para su consejo, además de los cantantes que están en el centro de la casa. “The instruments are placed in the enclosure on forked sticks or sawhorses, with the mouth-piece at a convenient height and the bell turned toward the wall behind which the girl stays in seclusion” (Nimuendajú 1952: 77). El ‘mayordomo’ (*baecü* o *üäüncü*) –encargado de cuidar que se cumpla el proceso ritual y de servir bebida fermentada (*pajauaru*) para los invitados–, le dice al soplador de *to’cü* (*to’cü fê* o *fêgürü’ün*) el nombre del clan de la muchacha. Entonces el *to’cü* canta hablando sobre su clan, pidiendo caldo y comida ahumada. Ellos suelen pedirle bebida a la reclusa cantando. Cuando le piden el caldo a la muchacha joven, ella suspende las pajas del corral de los instrumentos y les entrega a los tocadores la vasija con la bebida. Nimuendajú (1952) y Goulard (2009) comentan que la bebida se vierte en la ‘boca’ de las trompetas también. Francisco dice que si el caldo (*natüün*) está fuerte –con alta proporción alcohólica–, el tocador se queda allí mismo, nunca sale, y allí mismo se desploma. Los tocadores de los *aricanos* suelen quedarse dentro del corral durante la noche de la Fiesta de la *Moça Nova*. Pasan toda la noche tocando, comiendo y bebiendo dentro del ‘corral’.

El sopro en las trompetas y cerbatanas

A la ‘voz’ del *iburi* se le llama *iburiga* y a la del *to’cü*, *to’cüga*. La partícula *ga* se utiliza para referirse a la lengua o a la voz de una persona. En relación a esta voz que sale de las trompetas, las opiniones se dividen. Francisco me dijo que la voz que sale del *to’cü* no es la voz de un ‘bicho’ (*ngo’o*), “es la propia voz de la persona que está cantando”. Algunos relatos que obtuve en el campo sobre la voz de las trompetas son compatibles con los registros etnográficos de Nimuendajú (1952: 77) y Goulard (2009: 168), de que el sonido del *to’cü* sería “la voz de un demonio”. Solamente Severino, mi informante de más edad, confirmó que “es *ngo’o* [bicho] el que habla en el *to’cü*, *curupira*¹¹ también”. Eso probablemente muestra un cambio de actitud con relación a los instrumentos, como Nimuendajú observó. Al mismo tiempo, esta voz demoníaca de las trompetas remite a las potencias peligrosas relacionadas con el sopro y el viento entre los ticuna.

La trompeta *to’cü* y la cerbatana (*îê*) poseen relaciones muy cercanas en el pensamiento ticuna. Como hemos visto, ambos pueden hacerse del mismo material, la pachiuva (véase nota 8). Los dos también funcionan de la misma manera, son soplados. El verbo ticuna utilizado para referirse a ‘soplar’ es *fê*, pero esta palabra posee otros significados.

11 Más frecuentemente, los ticuna con quienes he conversado traducen el término *ngo’o* como ‘bicho’, un ser sobrenatural devorador de gente. El *curupira*, palabra de origen tupí, sería una variedad de *ngo’o*, el dueño de la ceiba (bot. *Ceiba pentandra*). Nimuendajú (1952) y Goulard (2009) traducen el término *ngo’o* como ‘demonio’.

Puede significar además ‘cazar’ e incluso ‘matar’.¹² Los términos utilizados para designar ‘silbar’, *fe²ne⁴é³*, y ‘cazar’, *fe⁴ne³é³*, se distinguen apenas en los tonos de cada sílaba y poseen la misma raíz, *fe*. Esta asociación terminológica entre caza y soplo –mortal o musical– no sorprende, ya que la cerbatana fue por mucho tiempo el arma de caza por excelencia de los ticuna.¹³

La explicación para que el *to’cü* tenga alrededor de tres o cuatro metros de longitud, y no ser más grande, dice Francisco, es que, si fuera más grande, no combinaría con el ‘viento’ (*buane’cü*) de la gente. Para referir al aliento y al soplo de una persona se utiliza, además de la palabra soplo (*fe*), la palabra empleada para referirse al viento propiamente. Esta supuesta confusión en la traducción de las palabras ‘soplo’ y ‘viento’ que observé conversando con algunos ticuna, no es casual. Severino, por ejemplo, decía que ya no lograba soplar con fuerza el *iburi* que habíamos construido, porque su ‘viento’ estaba débil. Francisco también se refirió a su aliento y soplo como ‘viento’. Tener un ‘viento’ fuerte es un atributo deseado por los ticuna. La fuerza del viento es personificada en las Fiestas de la *Moça Nova* por el enmascarado Óma, más específicamente por su enorme pene.¹⁴ De ahí el hecho de que preguntan en las canciones a este enmascarado cuál es su secreto de ser fuerte como el viento: “¿cómo haces para ser igual al viento (*buane’cü*)?” O sea, se desea ser fuerte como el viento y tener un soplo, ‘viento’, igualmente fuerte, a la vez que el enmascarado también es temido, así como el fuerte vendaval destructor.

El rapé y el tabú de las trompetas

En lo que respecta a los ticuna del Perú, la etnografía de Goulard (2009: 168) no deja duda de que las ‘trompetas sagradas’ son gente (*du’ün*), es decir, son consideradas personas. A pesar de que algunos más ancianos me lo confirman, muchos de las nuevas generaciones lo consideran algo del tiempo pasado. De todos modos, a la vez, atribuyen agencia al instrumento, principalmente la capacidad de vengarse. Ondino me dijo que “el *to’cü* solo era gente en el pasado. Hoy, tiene un espíritu (*ā’ē*), es vengativo, pero es invisible. Este *to’cü* es prohibido, puede vengar (*tünana’ütanü*), porque aquel *to’cü* era gente (*du’ün*)”. De acuerdo con Francisco, que construyó los instrumentos conmigo,

12 En el mito “Ngatü rü auma” (Firmino & Gruber 2010), traducido por mí y por la ticuna Hilda do Carmo (Mutchique’ena), tenemos un ejemplo del uso de *fe*’ con el sentido de ‘matar’: “El cazador le dijo a su esposa: quédate aquí que voy a matar (*fe*’) los pájaros Auma que están armando un lío haciendo jaleo aquí” (Firmino & Gruber 2010).

13 Además, los chamanes también soplan los hechizos como dardos invisibles de cerbatana. Por lo tanto, sí, por un lado, actualmente no se usan más las cerbatanas para cazar, por otro, en el plano de la hechicería todavía son muy comunes.

14 De acuerdo con el breve mito que recogí de Óma, él es un ser que derrumba los árboles con su gran pene. Un monito que está en la punta de su pene intenta controlar la fuerza demoledora de éste, pero el viento fuerte sigue derrumbando los árboles y lo que encuentra por delante.

“no es porque el *to'cü* tiene espíritu (*ā'ē*) que sea gente, es preciso tener *cawü* [rapé] para que el *to'cü* sea gente”. “Antiguamente, los niños no se acercaban [al ‘corral’ de los instrumentos]. Nosotros torrábamos el tabaco, bien torrado, y mezclábamos con el polvo blanco raspado de la cáscara del *asaí* [bot. *Euterpe edulis*] y del *javari* [bot. *Astrocaryum jauary*] también.” Esta mezcla se llama *cawü*.¹⁵ Severino cuenta que es un polvo muy fino, como el café. Se soplabá con el hueso de la pierna de la harpía en la nariz de los niños que se acercaban al ‘corral’ para ver los instrumentos. Las descripciones que obtuve sobre los efectos del rapé indican que la persona que recibe una dosis de esa mezcla en las narices comienza a defecar, orinar y vomitar incontroladamente. “De repente nos quedamos borrachos [...]. Si toman al niño y le soplan el *cawü*, entonces puede ver el *to'cü*. Tras orinarse, defecar, vomitar, sólo entonces pueden ver el *to'cü*”, dice Ondino. Después de este tratamiento, la persona está libre para entrar al corral de los instrumentos; ya no sufrirá ningún mal.

Hoy en día ya no se usa el *cawü*. Dicen que por eso los niños miran los instrumentos. Severino dice que cuando era chico, más o menos a los diez años, ningún niño se acercaba al corral del *to'cü*. Los ‘guardias’ de los instrumentos, que tocan las flautas émbolo (*ng'e'cüü*), vigilaban en torno al ‘corral’. Pero los niños escuchaban y el sonido les parecía bonito, querían ver de dónde venía la música. Cuando se acercaban, los ‘guardias’ los agarraban, sujetaban sus piernas, brazos, cabeza, soplaban el *cawü* en sus narices y después los soltaban. Después de describir esta aplicación del rapé en los niños, muy semejante a las descripciones que oí, Nimuendajú concluye que: “Perhaps in the old days this initiation of the boys into the mysteries of the ceremonial instruments was more solemn than now, when it is already on the road to disappearance because of increasing profanation of these mysteries” (1952: 79).

En la actualidad solamente los más ancianos pueden tocar los instrumentos, tanto hombres como mujeres. El *iburi* y el *to'cü*, mientras no son rezados por el chamán, se considera que no son de verdad. Después que el chamán les pone espíritu (*ā'ē*), entonces, los niños no pueden acercarse más, ni pueden verlos. Si un niño ve un *aricano*, explica Francisco, “se enferma, se pone amarillo y se muere”. Este mismo informante dice aún que

la mujer también puede tocar los instrumentos, sólo necesita saber. Son los chicos los que no pueden verlos. Por eso el chamán pone *ā'ē* [alma/espíritu] en los instrumentos, para que los niños no se acerquen. Las mujeres pueden ver y aun tocar los instrumentos, no lo hacen muchas veces por vergüenza.

15 Nimuendajú (1952: 79) incluye aún entre los ingredientes de la mezcla las cenizas de cáscara de *abekará* (bot. *Theobroma subincanum*), de *pau mulato* (bot. *Capirona* sp.), de banana verde y de fruto de *envira matamata* (bot. *Eschweilera* sp.?).

Este testimonio de Francisco me dio la falsa pista de que, al menos para los ticuna de Brasil, por lo tanto, las mujeres podrían tocar las trompetas. Sin embargo, al mismo tiempo, no eran estimuladas. Apenas algunas se aventuran a tocarlas, especialmente las cantantes, que sienten menos vergüenza. Sin embargo, el único caso que conocí de una mujer que tocara las trompetas era el de la madre de Francisco, una anciana, reputada como cantante y conocedora del arte de tocar las grandes trompetas. Este hecho ayuda a comprender la afirmación de Francisco. Por ser una mujer que ya no menstruaba, la madre de mi informante tiene libre acceso a los instrumentos tabú, incluso para tocarlos.¹⁶ De este modo, las mujeres que se encuentran en su período fértil siguen impedidas de ver las trompetas. Fertilidad femenina y ejecución de las trompetas rituales son, por lo tanto, mutuamente excluyentes entre los ticuna.¹⁷

To'oena, la primera *moça nova*

Al contrario de lo que muestra la mayor parte de los mitos sobre 'flautas sagradas' en Sudamérica –los de los pueblos del Noroeste amazónico, como los desana (Lana 2009), por ejemplo, o el de los pueblos del Xingú, como los kamayurá– el mito ticuna de To'oena,¹⁸ la primera muchacha joven (*moça nova*), no da cuenta de una inversión de los géneros responsables por los instrumentos. Sintetizando estas narrativas, de modo general, estos mitos presentan un estado inicial en el que las 'flautas sagradas' eran un 'dominio exclusivo de las mujeres', no satisfechos con eso, "los hombres hicieron una revolución, tomando las flautas de las mujeres y constituyendo el mundo tal como es hoy" (Menezes Bastos 2006: 569). Con todo, la inversión presente en el mito de To'oena –que cuenta el origen de la interdicción sobre las trompetas y el origen de la reclusión de las muchachas que acaban de menstruar– es otra.

El momento en que Yoi, tío materno de To'oena, y su grupo suben de la orilla del río con los instrumentos –a fin de cuentas, la trompeta queda guardada dentro del río– era de día, muy temprano. Podemos decir que poco después del amanecer.¹⁹ En este pasaje hay una importante inversión de una regla del ritual de pasaje femenino de los ticuna. En el ritual, el *to'cü* solo sube del canal a la casa de fiestas después de la puesta del sol, cuando ya está oscuro, y permanece en la fiesta hasta poco antes del amanecer, cerca de las cinco de la mañana. Da la impresión de que el ritual repara una falta cometida en

16 Agradezco a la profesora Sylvia Caiuby Novaes (PPGAS-USP) por ayudarme a entender este punto.

17 Así como ocurre con otros pueblos amerindios que poseen 'flautas sagradas', véase Menezes Bastos (1999: 224-225; 2006) para el caso kamayurá, del Parque Indígena del Xingú y Hugh-Jones (1979) para los barasana, del Noroeste Amazónico.

18 Esta narrativa fue traducida por mí y por la ticuna Hilda do Carmo (Mutchique'ena) de Firmino & Gruber (2010).

19 "En este momento era de día, muy temprano. Arriba del [árbol] *inga* ella se asustó (*baia'chiün*)" (Firmino & Gruber 2010).

el mito. Estos instrumentos no pueden circular en plena luz del día, esto aumenta las posibilidades de que se rompa la prohibición de verlos, principalmente a los niños.

Después de la muerte de To'oena, llevaron su cuerpo para descuartizarlo y limpiarlo como una caza. La última salvedad de la primera muchacha joven es para que su madre no se engañe, la carne que está en el cesto no es carne de caza, sino su carne. Se trata de un pasaje dramático del mito, pues la madre de To'oena tiene que oír el alma de su hija cantando a través de la trompeta y no puede llorar de ningún modo. Para asegurarse de que ella no llorara, Yoi le pasó el hollín de una cazuela bajo los ojos de su hermana. De este modo, si por acaso llorase, sus lágrimas marcarían su faz de negro. El polvo no escurrió en el rostro de la madre de To'oena. Eso hizo que ella evitara ser matada por el hermano. Yoi, viendo que su hermana no había llorado, le dijo: “si ustedes hacen fiesta, el *to'cü* no va a subir más de día”. A partir de entonces el *to'cü* solo sube del borde del canal donde está guardado para la fiesta, después que oscurece. Y antes de los primeros rayos de sol se le debe llevar de vuelta al agua.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo he intentado mostrar sobre todo cómo se construyen las trompetas ticuna, *to'cü* e *iburi*, un arte dominado actualmente por pocos hombres adultos. Me referí también a las relaciones que estos instrumentos tienen con los encantados/inmortales (*ü'üne*), que no sólo están presentes en la mitología de los ticuna, sino que además son esperados en la fiesta para que ejecuten las trompetas.

Por último he mostrado el origen mítico de la interdicción a las ‘flautas sagradas’ de los ticuna. En suma, a pesar de que el rapé *cawü* ya no es utilizado para iniciar a los niños que quieren acercarse a las trompetas, los consejos de To'oena todavía son escuchados por las muchachas que pasan por este complejo rito de iniciación. To'oena ha sido muerta justamente porque no aceptó la prohibición de ver los instrumentos. Hasta hoy se escucha la voz de esta que fue la primera *moça nova* sonando cuando se ejecuta su canción (*to'oenatchiga*) dentro de los *aricanos* en la Fiesta de la *Moça Nova*. Es la voz misma de To'oena, entre otras, quien aconseja a las jóvenes que se tornan adultas y van a casarse pronto. La voz de To'oena explica a las niñas reclusas que su triste fin fue una consecuencia de su locura/desobediencia (*nhêaê*) y las incentiva a que obedezcan a sus madres y no les contesten con mala educación.

Referencias bibliográficas

- Chaumeil, Jean-Pierre
 2011 Speaking tubes: The sonorous language of the Yagua flutes. En: Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 49-67.
- Firmino, Lucinda S. & Jussara G. Gruber
 2010 *Ore i nuciümaügüü: Histórias Antigas*, volume 1. Coleção Eware. Benjamin Constant: Amazonas: Organização Geral dos Professores Ticunas Bilíngues (OGPTB).
- Glenboski, Linda Leigh
 1977 *Ethnobotany of the Tukuna Indians, Amazonas, Colombia*. Tesis de doctorado, University of Alabama.
- Goulard, Jean-Pierre
 2009 *Entre mortales e inmortales – el ser según los ticuna de la Amazonía*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
 2010 Le sens du poil chez les Tikuna (Amazonie). *Cahiers d'anthropologie sociale* 6: 117-130.
- Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil
 2011 Overture. En: Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil (eds.): *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1-46.
- Hornbostel, Erich von & Curt Sachs
 1961 [1914] Classification of musical instruments. Traducción de Waschmann e Baines. *The Galpin Society Journal* 14: 3-29. <<http://www.jstor.org/stable/842168>> (10.08.2015).
- Hugh-Jones, Stephen
 1979 *The Palm and the Pleiades: Initiation and cosmology in northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lana, Feliciano Pimentel
 2009² *A origem da noite & como as mulheres roubaram as flautas sagradas*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas.
- Lévi-Strauss, Claude
 2004 [1967] Instrumentos das trevas. En: Lévi-Strauss Claude, Beatriz Perrone-Moisés & Carlos Eugênio Marcondes de Moura: *Do mel às cinzas*. Mitológicas, 2. São Paulo: Cosac Naif, 339-446.
- Menezes Bastos, Rafael José de
 1999² *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
 2006 Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. *Revista de Antropologia* 49(2): 293-316. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012006000200002>> (10.08.2015).
- Montes Rodríguez, María Emilia
 2005 *Morfosintaxis de la lengua tikuna*. Colección Lenguas Aborígenes de Colombia, Descripciones, 15. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales.

Nimuendajú, Curt

- 1952 *The Tukuna*. University of California publications, American archaeology and ethnology, 45. Berkeley/Los Angeles: University of California Press. <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Animuendaju-1952-tukuna/nimuendaju_1952_tukuna.pdf> (10.08.2015).

Referencias fonográficas

Pereira, Edmundo, Gustavo Pacheco & João Pacheco de Oliveira

- 2009 *Magüte ariü wiyaegü. Cantos Tikuna*. CD. Rio de Janeiro: Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED)/Museu Nacional.